

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## La prima ondata. L'arrivo del cinema americano in Italia

### This is the author's manuscript

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1660608> since 2018-02-23T13:00:23Z

*Publisher:*

Società Italiana di Storia Militare

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

La prima ondata.  
L'arrivo del cinema americano in Italia

Giaime Alonge

Il predominio dell'industria cinematografica americana rispetto alle cinematografie europee è così antico da apparirci quasi naturale. Ma esso è appunto "antico" e non eterno. Non si tratta di un dato sovrastorico, frutto di una qualche superiorità "ontologica" del film americano, bensì del portato di diversi avvenimenti, interni ed esterni alle dinamiche economiche e artistiche della storia del cinema. E in questo intreccio complesso, la Grande Guerra ha giocato un ruolo di primissimo piano.

Alle sue origini, il cinema conosce un rapporto tra America ed Europa di tutt'altro segno. Non solo il cinema è un'invenzione francese, nonostante il fondamentale contributo di Thomas Alva Edison, ma nei primi 15-20 anni della storia del cinema, sono le case di produzioni europee – segnatamente quelle francesi, italiane e scandinave – a dominare il mercato mondiale. In questo periodo, sono gli europei che invadono le sale cinematografiche statunitensi con i loro prodotti, e non il contrario. Basti pensare che Griffith, il regista che è considerato il "padre" del cinema americano, nel suo secondo lungometraggio, *Intolerance*, del 1916, si ispira in modo esplicito al cinema europeo. Il film è diviso in quattro episodi: uno contemporaneo, uno "ebraico" (vita e passione di Cristo), uno francese (la notte di San Bartolomeo) e uno babilonese. Come ha osservato Miriam Hansen, nel suo libro sul cinema muto americano *Babele e Babilonia*, gli ultimi due episodi si rifanno rispettivamente allo stile del cinema storico francese e a quello dei film italiani sul mondo antico<sup>1</sup>. Il guerriero "dalle due spade" che affianca il principe Balshazzar, che governa con spirito illuminato Babilonia, è un forzuto chiaramente modellato sul Maciste di *Cabiria*, diretto due anni prima da Giovanni Pastrone.

Ciò detto, già nel 1916 la supremazia europea sta iniziando a scricchiolare. Le ragioni sono molteplici e non è semplice sintetizzarle in questa sede. C'è sicuramente una intrinseca fragilità almeno di alcune case di produzione del Vecchio Continente. Basti pensare al caso della Itala Film, che realizza il film più noto di tutto il cinema muto italiano, l'appena menzionato *Cabiria*, opera di straordinario successo, in Italia e all'estero, ma i cui altissimi costi di realizzazione azzoppiano in modo irrimediabile la società<sup>2</sup>. Allo stesso tempo, c'è una trasformazione che attraversa il cinema

---

<sup>1</sup> Cfr. Miriam Hansen, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, tr. it., Torino, Kaplan, 2006.

<sup>2</sup> Cfr. Silvio Alovio, *Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914). Lo spettacolo della storia*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

americano sul piano espressivo. In questi anni compare uno stile di montaggio più dinamico di quello dei film italiani o francesi, uno stile di cui Griffith è il massimo rappresentante, ma che riscontriamo anche nelle opere di altri registi, come *The Cheat* di Cecil B. De Mille, un film del 1915, che quando viene presentato a Parigi, nell'agosto del 1916, è accolto dall'intelligenza locale come l'iniziatore di una vera rivoluzione copernicana<sup>3</sup>. Nell'estate del 1916 siamo nel pieno delle battaglie di Verdun e della Somme, due degli scontri più violenti dell'intero conflitto. Il film di De Mille, realizzato in un paese ancora neutrale, non ha un rapporto diretto con quegli eventi, al di là di un tenue legame a livello di plot, perché la protagonista, una donna ricca e superficiale, perde, giocando in borsa, una somma ingente raccolta per alleviare le sofferenze delle popolazioni del Belgio occupato. Eppure, il nesso c'è. Nell'estate del 1916, le case di produzione francesi e italiane sono danneggiate dalla guerra: limitazione delle esportazioni a causa del conflitto; carenza di personale, che in parte è chiamato alle armi; problemi di approvvigionamento della pellicola, che è fatta con un materiale, la nitrocellulosa, che in tempo di guerra serve all'industria bellica. Del momento di crisi che attraversa l'industria cinematografica europea gli americani sanno approfittare con prontezza, anche grazie al fatto che, essendo neutrali per i primi tre anni di guerra, sono gli unici che possono esportare ovunque. Come ebbe a osservare Léon Gaumont, uno dei più importanti produttori cinematografici europei di inizio Novecento: «Questa guerra era fatta apposta per l'America»<sup>4</sup>. Non solo i produttori americani si giovarono della neutralità, ma, come sottolinea Victoria de Grazia nel suo *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, nel momento dell'ingresso degli Stati Uniti nel conflitto, il congresso aiutò Hollywood nel suo progetto di espansione planetaria, varando la legge Webb-Pomerene (1918):

Studiata per sostenere le società statunitensi nella competizione contro la concorrenza straniera, soprattutto tedesca, il disegno di legge escludeva dalle norme antitrust gli esportatori, consentendo loro di mettere a punto i propri cartelli, di accordarsi sui prezzi e di impegnarsi all'estero in altre iniziative anticoncorrenziali, che la legge Sherman bandiva sul territorio nazionale. Fin dagli anni Venti l'industria cinematografica americana fu il maggior beneficiario di tale legge e ne rimane ancora oggi il sostenitore più affezionato.<sup>5</sup>

E' soprattutto l'Italia a trovarsi in difficoltà. Il nostro cinema, infatti, dipendeva in modo significativo dalle esportazioni. L'Italia aveva una popolazione più piccola non solo degli Stati Uniti, ma anche della Francia o della Germania. Ed era particolarmente piccola la popolazione

---

<sup>3</sup> Sull'accoglienza parigina di *The Cheat* cfr. Giulia Carluccio, *La naissance du Cinéma ou la naissance de l'amour du Cinéma: Forfaiture (Testi, note, frammenti intorno a un film fotogenico)*, in "Cinema & Cinema", n. 64, maggio-agosto 1992, pp. 53-72.

<sup>4</sup> Cit. in David W. Ellwood, *The Shock of America: Europe and the Challenge of the Century*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 63.

<sup>5</sup> Victoria de Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, tr. it., Torino, Einaudi, 2006, p. 318.

urbana, che costituisce, oggi come all'ora, il grosso dell'audience cinematografica. Per produrre utili, le case di produzione cinematografica italiane facevano affidamento sulla fitta rete di scambi commerciali che dalla metà dell'Ottocento andava avvolgendo in maniera sempre più capillare l'intero pianeta – è quella specie di “prima globalizzazione” che culmina nella *belle époque* e che Keynes descrive nel secondo capitolo del suo *Le conseguenze economiche della pace*:

Quale straordinario episodio del cammino economico dell'uomo è l'età che ebbe termine nell'agosto 1914! La maggior parte della popolazione, è vero, lavorava duramente e viveva in condizioni ben poco agiate, e tuttavia, secondo ogni apparenza, era passabilmente contenta della sua sorte. Ma per chiunque avesse capacità o carattere appena superiori al comune era possibile la fuga nelle classi medie e superiori, alle quali la vita offriva, a basso costo e con minimo disturbo, vantaggi, comfort e gradevolezze fuori portata dei più ricchi e potenti monarchi di altre età. L'abitante di Londra poteva ordinare per telefono, sorseggiando in letto il tè mattutino, i vari prodotti di tutto il globo terraqueo, nella quantità che riteneva opportuna, e contare ragionevolmente sul loro sollecito recapito a casa sua; poteva nello stesso momento e con lo stesso mezzo avventurare la sua ricchezza nelle risorse naturali e nelle nuove imprese di qualsiasi parte del mondo, e partecipare senza sforzo né incomodo ai loro sperati frutti e vantaggi; o poteva decidere di agganciare la sicurezza delle sue fortune alla buona fede dei cittadini di qualsiasi ragguardevole comunità municipale di qualsiasi continente suggerita dal capriccio o dall'informazione.<sup>6</sup>

Il cinema italiano dipende fortemente da questa “prima globalizzazione”, e infatti nel momento in cui scoppia la guerra e quel sistema di scambi commerciali collassa, gli effetti negativi sul nostro cinema si manifestano subito. Basti pensare che le case di produzione italiane non producevano la pellicola con cui realizzavano i loro film, ma la compravano in Germania. A questo punto, le nostre società sono costrette a rivolgersi agli americani, i quali, spietatamente, chiedono un prezzo molto più alto di quello che si pagava fino all'avvio delle ostilità. Ma se, con la Grande Guerra, il cinema italiano inizia a entrare in crisi – una crisi che negli anni Venti lo porterà quasi all'estinzione – non è solo per la sua dipendenza dai mercati esteri, che a questo punto ha difficoltà a raggiungere. Come ho detto, il cinema americano sta ormai imponendo un nuovo stile, uno stile che gli italiani non sanno o non vogliono fare proprio. Nell'inverno del 1915-'16, Arturo Ambrosio, uno dei maggiori produttori italiani, si reca negli Stati Uniti con l'obiettivo di rilanciare le esportazioni sul mercato americano, ma si rende conto che ormai il pubblico statunitense è abituato a un altro stile e i prodotti italiani non hanno più possibilità oltre oceano<sup>7</sup>. Non solo il pubblico americano si sta abituando ai film americani, ma da lì a breve anche gli spettatori europei, e massimamente quelli italiani, inizieranno ad apprezzare quel tipo di spettacolo. Come osserva

---

<sup>6</sup> John Maynard Keynes, *Le conseguenze economiche della pace*, tr. it., Milano, Adelphi, 2007, pp. 24-25.

<sup>7</sup> Cfr. Giaime Alonge e Silvio Alovio, *L'industria cinematografica, tra patriottismo e mercato*, in Marco Scavino (a cura di), *Torino nella Grande Guerra. Società, politica, cultura*, Torino, L'Harmattan Italia, p. 222.

Riccardo Redi<sup>8</sup>, nella sua storia del cinema muto italiano, i film americani iniziano ad affacciarsi sul mercato italiano già nel 1911, ma è solo a partire dal 1916 che divengono una presenza davvero significativa, come peraltro anche nel mercato francese e degli altri paesi europei<sup>9</sup>.

E allora, quanti e quali film americani vengono distribuiti nel nostro paese durante la Grande Guerra? La ricerca che ho condotto con Silvio Alovio, e che è sfociata nel saggio citato alla nota 7, è incentrata esclusivamente sul consumo cinematografico torinese. Però, se consideriamo la assoluta centralità di Torino – come luogo di produzione e di consumo – nel quadro del cinema italiano degli anni Dieci, possiamo assumere i dati relativi alla programmazione di questa città come fortemente significativi di una tendenza nazionale. In questa ricerca, io e Alovio abbiamo compulsato le pagine degli spettacoli di quattro quotidiani torinesi, per l'intera durata della guerra. Si tratta di: "La Stampa", "Il Momento" (un quotidiano cattolico), la "Gazzetta del Popolo" e "Il Giornale" (due testate di orientamento liberale e interventista). Abbiamo escluso "L'Avanti!", che pure aveva un'edizione torinese, perché, quanto meno in quegli anni, non riportava notizia delle proiezioni cinematografiche, ma solo degli spettacoli teatrali. Abbiamo dovuto fare questo lungo lavoro di spoglio dei giornali perché non ci sono molte altre fonti per ricostruire la programmazione cinematografica degli anni Dieci. Va detto che i giornali non riportavano tutta la programmazione cittadina, ma solo quella relativa alle sale più grandi e lussuose delle vie del centro, quelle che più avanti si sarebbero chiamate sale di prima visione. Ma trattandosi, appunto, delle sale di prima visione, i film che sono arrivati a Torino senza passare da questo circuito, ammesso che ce ne siano stati, non devono essere stati molti. Dunque, il quadro che abbiamo ricostruito ci è parso nel complesso affidabile ed è così composto. Abbiamo reperito 1.376 titoli programmati tra l'agosto del 1914 e il dicembre del 1918. Con la parola "titoli" si intendono film di ogni tipo: corti e lungometraggi, documentari e film di finzione, anche se il grosso di questa filmografia è rappresentato dai lungometraggi a soggetto (le opere di finzione sono 1026, mentre quelle a carattere documentaristico sono 170). Di questi 1.376 titoli, escludendo 180 di cui non siamo riusciti a identificare la nazionalità (spesso i giornali riportano unicamente il titolo del film, senza altre informazioni, e visto che i 2/3 del patrimonio complessivo del cinema muto sono andati perduti, è evidente che in molti casi non è possibile capire di che cosa si trattasse), la maggior parte – ossia 945 – sono di produzione italiana. Dunque, i film italiani, più o meno il 70% del totale, esercitano ancora una sostanziale egemonia sul mercato interno. E' una situazione che, dagli anni Venti in avanti, non si presenterà più. Basti pensare che nel 1926 circolano nelle penisola appena 17

---

<sup>8</sup> Cfr. Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero, 1999, pp. 74-82.

<sup>9</sup> Cfr. Victoria de Grazia, *L'impero irresistibile*, cit., p. 312.

lungometraggi italiani, contro 284 di produzione americana<sup>10</sup>. Ma torniamo agli anni Dieci. I film stranieri sono 251, di cui 160 francesi e 54 americani. I restanti 37 vengono da Danimarca, Germania – prima dell'ingresso in guerra dell'Italia – e Gran Bretagna. Dunque, la presenza americana c'è, soprattutto a partire dal 1916 (nei primi due anni si contano appena sei film), ma non è ancora debordante. Il numero non è altissimo, però, facendo il paragone con la presenza militare statunitense in Italia, una cinquantina di film rappresentano un'entità ben più significativa del misero 332° reggimento dispiegato da Pershing sul nostro fronte. Questi 54 titoli sono la consistente e agguerrita avanguardia di un più vasto esercito che andrà a occupare le sale cinematografiche italiane negli anni e nei decenni a seguire.

Di che film si tratta? Non è semplice rispondere alla domanda, perché molti di questi titoli non hanno lasciato traccia o quasi, però qualcuno lo conosciamo. Ci sono diversi film di Charlie Chaplin, la cui stella sta cominciando a brillare nel firmamento cinematografico; e insieme a quelli di Charlot ci sono altri film della Keystone di Mack Sennett, la casa con la quale Chaplin aveva debuttato nel cinema (ma che aveva abbandonato nel 1915). Ci sono i *serials* (film a episodi di argomento avventuroso o giallo), come *The Red Circle* e *The Perlis of Pauline*, anche che se quest'ultimo è solo parzialmente di origine statunitense, trattandosi di un prodotto dalla filiale americana della francese Pathé, realizzato con un *cast & credits* misto franco-americano. Peraltro, la Pathé è anche il distributore di *The Red Circle* negli Stati Uniti, a riprova del peso che, fino alla soglie della Grande Guerra, alcune case di produzione europee giocano nel mercato americano. *The Red Circle* è del 1915, *The Perlis of Pauline* del 1914, e nonostante il suo grosso successo è l'ultima produzione Pathé negli Stati Uniti. Tornando ai film americani in Italia, troviamo titoli con alcuni dei maggiori divi statunitensi dell'epoca: Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Lilian Gish, la quale, però, sulle colonne della "Gazzetta del Popolo", viene presentata come «la Dina Galli d'America», il che ci porta di nuovo alla forza che il cinema italiano può ancora vantare rispetto ai concorrenti americani. Dina Galli, attrice di teatro e di cinema attiva tra gli anni Dieci e gli anni Cinquanta, oggi è un nome del tutto dimenticato, ma evidentemente nel 1918 era una star molto più nota al pubblico italiano di Lilian Gish.

Ciò che manca in questa cinquantina di titoli è proprio la guerra. A parte un paio di eccezioni su cui torno in chiusura, questi film non hanno alcun nesso davvero significativo con il conflitto in corso. E questo non perché manchino film americani sull'argomento, tutt'altro. La guerra europea già entra nelle pellicole statunitensi negli anni della neutralità, e a partire dall'aprile del 1917 l'industria cinematografica americana si mobilita in modo massiccio, dentro e fuori i teatri

---

<sup>10</sup> Cfr. Mino Argentieri (a cura di), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 312.

di posa, in sostegno dello sforzo bellico. I divi del cinema, come Charlie Chaplin e Douglas Fairbanks, vanno in tour per gli Stati Uniti a promuovere il prestito di guerra, attirando migliaia di cittadini entusiasti. Vengono realizzati lungometraggi di finzione a soggetto patriottico e alcuni corti schiettamente di propaganda, come ad esempio *The Bond* (1918), che si può vedere su YouTube, dove Chaplin, nelle vesti di Charlot, atterra il Kaiser con un martellone sui cui è scritto “Liberty Bonds” e dopo di che invita il pubblico ad acquistare i buoni, puntando il dito contro gli spettatori, nella classica posa del manifesto di Kitchener, copiata innumerevoli volte dalla propaganda di entrambi gli schieramenti<sup>11</sup>. Di tutto questo sugli schermi italiani non c’è traccia, per tre diverse ragioni. Da un lato, parte di questa produzione, come ad esempio *The Bond*, è pensata esclusivamente per il pubblico nazionale. Dall’altro lato, i tempi della produzione e distribuzione all’estero dei lungometraggi sono un po’ troppo lunghi per la durata del coinvolgimento americano nella Grande Guerra, che si esaurisce in un anno e mezzo. Non per niente, lo stesso pubblico americano vede alcuni di questi film quando il conflitto è praticamente finito. Restando a Chaplin, l’avvio della circolazione commerciale di *Shoulder Arms*, noto in Italia come *Charlot soldato*, dove Charlot affronta nuovamente il Kaiser, ma questa volta nel contesto di un film di intrattenimento, non di uno spot di propaganda, è del 27 ottobre del 1918, ossia un paio di settimane prima dell’armistizio. Il medesimo discorso vale per la produzione cinematografica governativa, realizzata dalla Film Division del Committee on Public Information, l’agenzia creata il 13 aprile del 1917 per organizzare la propaganda dello zio Sam e presieduta da George Creel<sup>12</sup>. Il primo film del CPI, *Pershing’s Crusaders*, fu pronto solo nel maggio del 1918, e il primo numero del suo cinegiornale, la “Official War Review”, apparve in luglio.

---

<sup>11</sup> Sull’iconografia del gesto di Kitchener vedi: Antonio Gibelli, *L’uomo col dito puntato. Una fonte iconografica*, in Sergio Luzzatto (a cura di), *Prima lezione di metodo storico*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 123-141; Carlo Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milano, Adelphi, 2015, pp. 115-156.

<sup>12</sup> Una fonte interessante sulla storia del CPI è il libro pubblicato dal suo presidente all’indomani della fine della guerra: George Creel, *How We Advertised America*, New York, Harper and Brothers, 1920. Sul CPI e il cinema americano durante la Grande Guerra vedi anche: James R. Mock e Cedric Larson, *Words That Won the War: The Story of the Committee on Public Information 1917-1919*, Princeton, Princeton University Press, 1939; George T. Blakey, *Historians on the Homefront: American Propagandists for the Great War*, Lexington, University Press of Kentucky, 1970; Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, New York, Alfred A. Knopf, 1979; Stephen Vaughn, *Holding Fast the Inner Lines: Democracy, Nationalism and the Committee on Public Information*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980; Michael T. Isenberg, *War on Film: The American Cinema and World War I, 1914-1941*, London, Associated University Presses, 1981; Larry Wayne Ward, *The Motion Picture Goes to War: The U.S. Government Film Effort during World War I*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985; Leslie Midkiff DeBauche, *Reel Patriotism: The Movies and World War I*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997; James W. Castellan, Ron van Dopperen, Cooper C. Graham, *American Cinematographers in the Great War, 1914-1918*, New Barnet, John Libbey, 2014.

Ma forse c'è una terza ragione se c'è così poca guerra nei film americani che circolano in Italia tra il 1917 e il 1918. La mia impressione è che, al di là dei problemi di ordine logistico, ci sia una scarsa rispondenza da parte del pubblico italiano. Almeno nel 1918, è molto probabile che nelle sale cinematografiche del nostro paese sia arrivato qualche cinegiornale o documentario di propaganda americano, per la semplice ragione che il CPI aveva stipulato un prezioso accordo di collaborazione con Hollywood, in base al quale i film a soggetto delle *majors* dovevano essere abbinati ai cortometraggi di propaganda del governo. Era una forma di pressione molto efficace sugli esercenti, importante soprattutto nei paesi neutrali, dove bisognava combattere la propaganda cinematografica tedesca: se il proprietario di un cinema voleva noleggiare un film con Chaplin o Douglas Fairbanks, doveva mostrare anche il corto del CPI che gli era stato associato. Il punto è che i giornali italiani – almeno quelli torinesi – non danno notizia di questi film, evidentemente perché si ritiene che non interessino agli spettatori. Si tenga conto del fatto che i trafiletti di argomento cinematografico che pubblicano i quotidiani degli anni Dieci sono quasi sempre pubblicità camuffate, inserzioni mascherate da micro-recensioni e finanziate dagli esercenti. Dunque, se di certi film non si parla, è perché i proprietari delle sale non ci credono e non provano neanche a promuoverli. Avviene lo stesso con la produzione cinematografica pubblica italiana: le sale erano tenute per legge a proiettare i film della Sezione Cinematografica del Regio Esercito o di altre strutture governative<sup>13</sup>, ma a mano a mano che il conflitto procede, generando un volume spaventoso di lutti e sofferenze, e il pubblico diviene sempre meno ricettivo verso i film sulla guerra, i giornali danno notizia di queste produzioni in modo sempre più rapsodico.

Il pubblico italiano, che pure è entusiasta dell'intervento americano e idolatra il presidente Wilson<sup>14</sup>, non sembra particolarmente sensibile ai contenuti politici dei film statunitensi. Come ho anticipato, se nel complesso i film americani che circolano in Italia sembrano essere di puro intrattenimento, ci sono tre eccezioni. Si tratta di tre film realizzati nel 1916, che vengono distribuiti nel nostro paese tra il marzo del 1917 e il 1918 (di nuovo, la questione della sfasatura tra produzione ed esportazione). Sono tre film legati allo scontro tra la linea neutralista di Wilson (fino a tutto il 1916) e il “preparedness movement”, animato, tra gli altri, dall'ex presidente Theodore Roosevelt. Si tratta di *Intolerance* di Griffith, *Civilization (Civiltà)* di Thomas Ince, e di *The Battle Cry of Peace* di J. Stuart Blackton, uscito in Italia come *L'invasione degli Stati Uniti*. Il legame di *Intolerance* con il wilsonismo – il wilsonismo del 1916, dove si intrecciano eccezionalismo

---

<sup>13</sup> Sul cinema di non fiction italiano del 1915-1918 vedi Sarah Pesenti Campagnoni, *WWI La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, 2013.

<sup>14</sup> Cfr. Daniela Rossini, *Il mito americano nell'Italia della Grande Guerra*, Roma-Bari, Laterza, 2000.



americano e neutralità – è forte, ma certo poteva non apparire evidente al pubblico italiano, soprattutto in considerazione del fatto che esso vide una copia ridotta del film, dove probabilmente mancava l’epilogo pacifista, che mi pare probabile la censura abbia eliminato<sup>15</sup>. Ma per quanto riguarda *The Battle Cry of Peace* e *Civilization*, due film fantapolitici, rispettivamente pro e contro la “preparedness”, la loro valenza politica è del tutto evidente. Nel primo, il Nord America viene invaso da una non meglio identificata potenza straniera, che però è evidentemente la Germania. Il copione è tratto da un pamphlet del 1915 di Hudson Maxim, *Defenseless America*. Maxim, inventore della polvere da sparo senza fumo, e fratello dell’inventore della mitragliatrice, di fronte allo scoppio della guerra europea invoca la necessità di varare un vasto programma di riarmo (forse anche perché la sua famiglia aveva tutto da guadagnarci). Sul lato opposto della barricata, *Civilization* è ambientato in un paese di fantasia, che però – di nuovo – è abbastanza chiaramente la Germania, il cui re guerrafondaio alla fine si redime grazie al ritorno di Cristo sulla terra e all’azione di un movimento pacifista di donne, che sembrano un incrocio tra le suffragette e una setta cristiana. In questi due film non c’è un sottotesto da ricercare, come nel caso di *Intolerance*. Qui basta limitarsi al testo. Però la stampa italiana parla delle opere di Ince e di Blackton – pro o contro, poco importa – senza porsi in alcun modo la questione del loro contenuto ideologico, che, soprattutto nel caso di *Civilization*, permeato com’è di pacifismo cristiano, ci aspetteremmo essere quanto meno problematico nell’Italia della mobilitazione totale. *Civilization* – come anche la sequenza di epilogo di *Intolerance*, che però, lo ripeto, gli italiani presumibilmente non videro – offre un esempio molto chiaro di quella visione “apocalittica” della Grande Guerra, che diverrà fondamentale nella rappresentazione letteraria e cinematografica postbellica, ma che è operante già negli anni in cui il conflitto è in corso, a partire, ad esempio, da *Il fuoco* di Henri Barbusse<sup>16</sup>. E invece nessuno parla del “messaggio” delle opere di Blackton e di Ince, e ci si concentra solo sulla dimensione spettacolare. Di questi film si loda, o si denigra, lo sfarzo delle scenografie e la grandiosità delle scene di massa. Anche se siamo solo all’inizio dell’invasione dell’Italia da parte dei film americani, i nostri giornali – e presumibilmente gli spettatori con loro – sembrano già aver deciso che i film americani, nel bene e nel male, sono soltanto “merce”, macchine spettacolari tanto stupefacenti quanto povere sul piano dei contenuti. In una parola, *americanate*, termine attestato nella nostra lingua sin dal 1905.

---

<sup>15</sup> Sulla questione rimando al mio *Griffith, Wilson e il cav. Barattolo. Due film americani nell’Italia del 1918*, in “Cinema e Storia 2017”, dossier: *La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel ‘900*, a cura di S. Pisu e P. Sorlin (a cura di), pp. 19-34.

<sup>16</sup> Sul tema vedi Marco Mondini (a cura di), *La guerra come apocalisse. Interpretazioni, disvelamenti, paure*, Bologna, Il Mulino, 2016.